



Un “vestido floral” para el Jardín del Paraíso: las yeserías mudéjares A “floral garment” for the Paradise Garden: the Mudejar plaster-works

M^a Ángeles JORDANO BARBUDO¹

Resumo: El Jardín del Paraíso es una constante en el mundo islámico. Fruto de su pervivencia bajo dominio cristiano es su representación a través de las yeserías mudéjares, especialmente en los espacios áulicos concebidos a modo de “qubba”, donde el árbol del Paraíso y un sinfín de hojas y frutos invaden los paramentos, luciendo brillantes colores –dorado, rojo, azul y negro-.

Abstract: The Paradise Garden is a constant feature in the Islamic world. As a result of its survival under Christian domain is its representation through the Mudejar plaster-works, especially in the court spaces nourished as a "qubba", where the tree of Paradise and an endless number of leaves and fruits invade the paraments, showing bright colours -golden, red, blue and black-.

Palavras-chave: Mudéjar – Yeserías – Jardín del Paraíso – Sufismo – Mezquita-Catedral – Capilla Real.

Keywords: Mudejar – Plaster-works – Paradise Garden – Sufism – Mosque-Cathedral – Royal Chapel.

Apresuraos a obtener el perdón de vuestro Señor y un Jardín tan vasto como los cielos y la tierra, que ha sido preparado para los temerosos de Dios (*Corán* 3, 133).

La Capilla Real de la Mezquita-Catedral de Córdoba encierra entre sus muros un jardín islámico que recubre sus paramentos con yeserías de temática vegetal fundamentalmente, imagen reforzada por las eulogias y frases doxológicas expresadas a través de inscripciones árabes en estilo nasjí y cúfico, y por el vibrante colorido dorado, rojo y azul de los motivos ornamentales realzados por la disposición del espacio a modo de “qubba”, iluminada hábilmente a través de pequeñas ventanas a la altura de la cúpula,

¹ Profesora Doctora del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Universidad de Córdoba (España). Este artículo se inserta en el proyecto “Estudios previos para el diagnóstico de la Capilla Real de la Catedral de Córdoba”, expte.: 090159-J, financiado por el Ministerio de Cultura y en fase de desarrollo con Artelan Restauración. E-mail: ajordano@uco.es

simbolizando así la unión de lo terrestre y lo celestial². Este es el espacio regio que Enrique II de Trastámara dedicó como lugar de enterramiento de sus antepasados, su abuelo, Fernando IV el Emplazado, y su padre, Alfonso XI el Justiciero.

El arte mudéjar, espléndidamente representado aquí, se hace eco del paraíso descrito en el Corán, un lugar perfecto con árboles simétricamente dispuestos, cargados de flores y frutos de arriba abajo, regado por aguas limpias, que permite el acercamiento a la divinidad, invita a olvidar los pecados y aleja la imagen desalentadora del desierto. Para muchos musulmanes al-Andalus era lo que más se aproximaba a la imagen del paraíso y Córdoba fue contemplada por algunos como el reflejo más fiel.³ Ibn Jaqan escribía sobre el jardín Hayr al-Zayyali de la ciudad omeya:

Este hayr es uno de los lugares (de placer) más maravillosos, más bellos y más perfectos. Su patio es de mármol puro y blanco, una corriente de agua lo atraviesa serpenteando como una culebra. Hay una pila en que caen todas las aguas. El techo (del quiosco) estaba decorado en oro y azul y con estos colores también estaban decoradas las paredes y las otras partes.

El jardín tenía hileras (de árboles) simétricamente alineados y sus flores sonreían con capullos abiertos, las frondas del jardín evitaban que el sol viese el suelo, y la brisa corriendo día y noche por el jardín, iba cargada de perfumes. Abu'Amir (Ibn Suhayd) gozaba allí temporadas de bienestar y descanso, mañana y tarde. El destino le procuraba en esta época cuanto deseaba y los placeres de sobriedad y de embriaguez se sucedían el uno al otro en su experiencia. Él y el dueño del jardín que está sepultado a su lado, eran compañeros en la persecución juvenil de gratificación sensual y aliados en el regocijo.⁴

Parece como si los alarifes contratados por Enrique II hubieran conocido ésta o cualesquiera de las abundantes descripciones del paraíso y que interpretaran esta visión cuando se les encomendó la obra de la capilla, pues dorado y azul, junto con el rojo armonizan entre sí en este espacio y cubren por completo las yeserías que imponen un orden rítmico y simétrico al multiplicarse repetidamente ciertos motivos florales y vegetales. El jardín que se contempla desde el pabellón o quiosco citado en el texto anterior no está fuera, sino que

² Sobre la “qubba” y su simbolismo véase MANZANO MARTOS, R. *La qubba, aula regia en la España musulmana*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (6/3/1994). Edición digital de la edición de Madrid, R.Ac.B.A. San Fernando, 1994. Edición digital de la BibliotecaVirtual Miguel de Cervantes.

³ SANTIAGO SIMÓN, Emilio de. “Algunas reflexiones en torno al jardín islámico”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 418, 1985, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

ahora se reproduce dentro de la propia capilla, en sus paredes; de ahí que podamos equiparar esa sensación de que la vegetación impide que el sol vea el suelo cuando miramos los muros cubiertos por exquisita decoración.

El poeta Ibn Zamrak refiriéndose al Alcázar Genil da la clave para interpretar el jardín interno, fingido, que se crea dentro de la arquitectura como prolongación del vergel que se halla al exterior procurándose una visión continua gracias, por un lado, al carácter abierto del pabellón y, por otro, a la decoración de éste mediante esa “miniatura muy fina” queriendo significar la delicada ornamentación de yeserías y calificando de “minuciosa” esta arquitectura:

El vergel es más largo que ancho, la vista entonces puede explayarse para contemplar un quiosco abierto por todos lados, adornado por una miniatura muy fina, desde él se extiende la vista a todo el vestido floral del jardín [...]. Todo está cernido por paredes de arquitectura minuciosa y preciosa. Al entrar a los salones no se quita el placer de la vista, sino sigue viviendo hasta la hermosura enloquecedora de las bóvedas.⁵

Ciertamente, el efecto conseguido en la Capilla Real, concebida auténticamente como ese “quiosco abierto”, como sucede con otros espacios nazaries de época precedente o contemporánea, también concebidos a modo de “qubbas” –el propio Alcázar Genil o el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, por citar algunos-, es, a través de su abigarrada decoración, el de un verdadero vergel. Y ésta debió ser la intención, como queda patente en la sala de Dos Hermanas, donde los dos conocidos versos que encabezan el poema dedicado por Ibn Zamrak que se extiende en sus paredes rezan: “Jardín yo soy que la belleza adorna: sabrá mi ser si mi hermosura miras”, jugando con una figura poética –personificación o prosopopeya- que infiere personalidad a la estancia para que ésta no sólo invite a ser contemplada como un jardín, sino que interactúe con el espectador provocándole para su admiración.

La estructura de “qubba”, por otra parte, se ajustaba a la visión de los pabellones del Paraíso que se ofrece en la compilación de hadices pertenecientes a la etapa primitiva del islam que llevó a cabo el andalusí ‘Abd al-Malik b. Habib (ca. 174/790-238/852-3) bajo el título de *Kitab wasf al-Firdaws* (*Libro de la descripción del Paraíso*)⁶:

⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶ Consejero de Abd al-Rahman II, nació en una población de la cora de Elvira (Granada). La compilación la llevó a cabo durante un viaje de peregrinación y formación a Oriente. El valor de esta obra reside en que los hadices son de la época en que se estaban asentando las bases de la ideología musulmana (MONFERRER SALAS, Juan Pedro. “Descripciones del

Me han contado algunos que cada uno de los pabellones del Paraíso es de una perla cóncava, cuya anchura es de cuatro por cuatro parasangas y su altura de la misma dimensión, cuyo interior está relleno de perlas y zafiros. En cada lecho hay unos tapices de variados colores, colocados unos sobre otros [...]. Desde allí [el amigo de Dios] contempla los cimientos de su pabellón, que son una altísima palmera blanca, otra roja y otra verde, cuyo resplandor casi hace perder la vista [...].⁷

La comparación de estos pabellones con una perla cóncava sugiere la imagen de la bóveda –cuajada de mocárabes o revestida de lacería y estrellas– o que usualmente cierra este tipo de espacios áulicos (imagen 1). Asimismo, las dimensiones indicadas dan a entender un lugar sujeto a unas proporciones precisas en forma de cuadrilátero, con rico exorno gracias al variado colorido de los tapices.

Imagen 1



Detalle de la parte central de la bóveda de mocárabes. Capilla Real de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Estaba policromada en dorado y los perfiles en azul, que ha virado a verde por efecto de la humedad.

El color se encontraba presente en las yaserías de forma generalizada, aunque hoy en la mayoría de los casos haya desaparecido o se conserve muy mitigado por la acción del tiempo. El comienzo de los estudios previos a la intervención en la Capilla Real para su adecuada conservación ha hecho que, simplemente al aspirar el polvo depositado, luzca con más intensidad el

Paraíso” en *Textos fundamentales de la tradición religiosa musulmana* (coord.: Abumalham, M.). Universidad de Barcelona, 2005, p. 50-51).

⁷ MONFERRER, *op. cit.*, p. 52.

colorido antes apagado y mate. Dorado, rojo y azul son los dominantes, y con su brillo harían más cercana la visión de ese paraíso cuajado de piedras preciosas; son los colores que más se repiten en las yeserías y debieron estar inspirados en textos árabes, como el que sigue: “Los troncos de las palmeras del Paraíso son de oro rojo, sus muñones de berilo verde, sus racimos son perlas blancas [...]. Las ramas de los árboles del Paraíso son de oro, las hojas son de zafiros y berilos y las palmas también de oro”.⁸

Todo este espléndido muestrario de colores, así como la incidencia de la luz en el espejo, constante en el mundo sufí, aparece tratada especialmente por uno de los grandes sufistas, el andalusí Ibn-Arabi (Murcia, 1165-Damasco, 1240), quien profesaba la metafísica de los ixrquies o iluministas. Habla de la iluminación como una de las formas de intuición mística. En palabras de Asín Palacios “concíbese el fenómeno como una aparición o manifestación luminosa de Dios y de las cosas espirituales y divinas.

La metafísica plotiniana y su heredera en el islam, la metafísica de los ixrquies o iluministas, profesada por Abenarabi, considera a Dios como un foco de luz, cuyas irradiaciones son las criaturas”.⁹ “Para Abenarabi la intuición mística puede ofrecerse a través de la contemplación, además de la revelación, que consiste en descorrerse los velos que ocultan lo divino a los ojos del alma, y la iluminación, que ya hemos citado (recibir el alma las luces del misterio). La contemplación se produce una vez que descorridos los velos que ocultan lo divino y alumbrada el alma con las luces de lo alto, ya no resta sino ver”. “Es un reflejarse las luces en el corazón, el cual, a la manera del espejo, bruñido y terso por virtud de la oración mental, reproduce en su límpida superficie los esplendores de la divina luz”.

Efectivamente, este espejo en el que se refleja la luz de Dios en cantidad indefinida, devolviendo la imagen multiplicada, cobra especial significado en las yeserías (imagen 2). Aunque ya se había representado en otros materiales, los maestros yeseros fundamentan el efecto espejo en la repetición de formas a partir de un eje de simetría. Es un recurso constante y parece tener su explicación en el vasto repertorio simbólico sufí. Sin embargo, este efecto nunca tiene lugar con motivos figurados, lo cual responde a la tradición anicónica en lugares sagrados que pervive sustancialmente en el arte mudéjar. En la capilla se repite la representación del árbol del paraíso marcando un eje de simetría que impone orden y armonía en la composición; igualmente, rara

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ ASÍN PALACIOS, Miguel. *El islam cristianizado. Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1981, p. 219.

es la inscripción que no se duplica en sentido inverso por el efecto espejo. En el siglo XVI Fayz Kashani lo expresaba en verso en el Kalamat-e maknunah: “El Amado es uno, mas ha colocado ante Sí / miles de espejos para contemplarse a Sí mismo. / Su faz se refleja en cada espejo / en armonía con la pureza y claridad de cada uno”. Respecto a este simbolismo sufí se ha dicho que, siendo Uno el origen, se muestra de diferentes formas en función de los espejos.

Las imágenes que se reflejan en los espejos son su obra, su reflejo.¹⁰ Transmutando esta idea a los espacios áulicos, resultaría que el uno –Dios- y lo múltiple –su obra- son el equivalente a la luz que entra por las ventanas superiores y la decoración que recubre a modo de epidermis los muros respectivamente, de ahí que los motivos, dentro de que presentan una disposición repetitiva y efecto simétrico, sean distintos, precisamente para expresar la variedad de la obra de Dios frente a su unicidad.

Imagen 2



Detalle de las yeserías que decoran el arco central del muro oeste. Capilla Real de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Se observa la disposición con efecto espejo de los motivos vegetales. Sobre el fondo de palmetas digitadas con ojete destacan los pimientos rellenos de tréboles, enlazados por tallos que describen una trama de círculos tangentes y secantes.

¹⁰ NURBAKHS, Javad. *Simbolismo Sufí*. Madrid: Ed. Nur, 2009, t. 7, p. 276-277.

Asín relacionaba en su obra –convertida en un clásico– sufismo y cristianismo, analizando los puntos en común y llegando a afirmar que las raíces iluministas de esta doctrina fundamentada por Abenarabi bebe en el “símbolo plotiniano de Dios-luz, en las revelaciones del IV evangelio”¹¹ y de este modo afirmaba: “Abenarabi analiza luego los varios grados de la contemplación, sin perder de vista jamás el símbolo de las luces y el espejo, que la ejemplifica: progresivamente van aquéllas apareciendo en la superficie de éste, primero, como fugaces relámpagos, con sus intermitencias características; luego, como astros; después, como luces difusas, ya azules, ya verdes, pero desnudas de figura; más tarde, como rayos solares, cuya contemplación engendra deleite sensible; finalmente, como luz metafísica, sin modalidad alguna ni analogía con las luces creadas. Este grado último es el de la contemplación inmediata y estable de la Divinidad”.¹²

Prosiguiendo en esta línea, se inserta a continuación el Artículo sobre las contemplaciones, en la Tofha 12, por lo revelador que resulta su contenido:

Ten entendido que el espejo del corazón, cuando se purifica con la jaculatoria “No hay más Señor que Dios” y adquiere el bruído que destruye la roña que lo cubre, se le manifiestan las luces del misterio, en la medida de su pulimento. En los comienzos del estado místico transitorio, estas luces se le aparecen bajo la figura de relámpagos y brillos intermitentes que van aumentando en intensidad, hasta tomar la apariencia de estrellas, medias lunas, lunas llenas y soles. Después, se le manifiestan ya estas luces, desnudas de toda figura concreta, pero teñidas de color, azul unas y verde otras.

Cuando ya el corazón se ha purificado totalmente, nace una luz semejante a los rayos del sol, y al reflejarse la luz de la Verdad divina en la luz del espíritu, mézclase con la contemplación cierto gusto producido por la contemplación misma. A veces, la luz de la Verdad divina aparece sin el medio del espíritu y del corazón [...] entonces ya no hay orto ni ocaso [...], pues en Dios no hay ni amanecer ni atardecer. Levántanse los velos y se revela el profundo sentido de su palabra que dice: “Toda cosa perece, menos su rostro”.¹³

Como decíamos, el texto es elocuente. Los distintos niveles en el conocimiento de Dios que proporciona este estado místico se manifiestan en ámbitos palatinos y áulicos. Quizá uno de los que más espléndida y meridianamente lo representa es el Cuarto de Comares en la Alhambra de Granada, donde esa cosmogonía toma cuerpo en el techo cuajado de estrellas,

¹¹ ASÍN, *op. cit.*, p. 222-223.

¹² *Ibid.*

¹³ ASÍN, *op. cit.*, p. 92.

cuyo significado fue interpretado por Cabanelas.¹⁴ Los artistas adaptaron ese universo celeste constituido por estrellas, lunas y soles mediante el recurso que conocían: la lacería, cuya unidad programática es la estrella. Sustenta esta idea de la influencia sufista, además, el hecho de que las yeserías que se extienden por los paramentos en estas construcciones se muestren en los colores con los que se manifiesta la luz divina, coincidentes con aquellos citados en el texto, para llegar, más arriba, a plasmar esa Luz en todo su esplendor cuando se filtra a través de las ventanas estratégicamente situadas bajo la bóveda, iluminando el recinto y derramándose sobre los paramentos; luz que hace que los colores –rojo, azul, dorado– brillen de forma espectacular, buscando el artista el ritmo y la armonía, pues en la luz Muhmmadí se halla el punto de equilibrio de los colores.

La multiplicidad de los colores, que resalta bajo la irradiación de la luz divina, simboliza la multiplicidad de los existentes. La Luz da lugar a refracciones en número indefinido al incidir sobre las superficies, por ello, para que la refracción origine una imagen armónica, las superficies deben estar dispuestas según unas leyes precisas.¹⁵ Y esta es la impresión que irradia la disposición ornamental en la capilla; nada parece quedar al arbitrio. A pesar de que los motivos son muy diversos –precisamente porque lo que se busca es la imagen de un jardín exuberante con abundancia de flores y frutos–, siempre impera el orden.

Volviendo de nuevo al Cuarto de Comares, concebido a modo de “qubba”, cuya simbología estudió Manzano Martos,¹⁶ modelo que al igual que el Cuarto Real de Santo Domingo está inspirando otros posteriores como el caso de la Capilla Real de la Mezquita-Catedral de Córdoba, ya T. Pérez Higuera puso de manifiesto que se trataba de una transmutación de este espacio en el

¹⁴ CABANELAS, Darío. “La antigua policromía del techo de Comares”, *Al-Andalus*, XXXV, 1970, p. 423-450 y *Cuadernos de la Alhambra*, 8, 1972, p. 3-29.

¹⁵ CRESPO, Ana. *Los bellos colores del corazón. Color y sufismo*, vol. 1. Madrid: Mandala ed., 2008, p. 491-492. En cuanto a la precisión de estas leyes en el uso de colores armónicos, recordemos el texto citado con anterioridad donde se dice que uno de los pabellones del Paraíso tiene unas medidas específicas, algo que nos lleva a reflexionar sobre la construcción y decoración de estos espacios con un programa muy definido y premeditado.

¹⁶ MANZANO MARTOS, *op. cit.*

Paraíso islámico¹⁷, al descubrir la representación de unos árboles en las enjutas del arco de entrada.¹⁸

Y, finalmente, la jaculatoria “no hay más señor que Alá” de la Tohfa 12, junto con otras sentencias doxológicas y eulogias que aparecen recurrentemente en las inscripciones más comunes en el arte de pervivencia andalusí y más en concreto en la capilla, refrendan las raíces iluministas del sufismo y los lazos comunes con la teoría plotiniana que Asín descubrió.

La sensación que embarga al que entra en espacios concebidos a la manera de la capilla, cual si fueran el propio Paraíso queda reflejada a la perfección en textos como el que sigue:

Entonces viene y entra, hallando cojines alineados, puertas perfectamente dispuestas y tapices extendidos por doquier, y se queda observando los cimientos de su construcción, que ha sido edificado sobre unas rocas de perlas con una amalgama de colores amarillo, verde, rojo y blanco. Luego alza la vista hacia arriba y, si no fuera porque Dios le hubiese dado capacidad para ello, una luz le arrebataría la vista, pues ésta es cual el relámpago”. [...] Y se les gritará: Éste es el Jardín. Lo habéis heredado en premio a vuestras obras (*Corán* 7, 43)¹⁹.

Varios aspectos del texto llaman particularmente nuestro interés. La sensación de orden –“cojines alineados, puertas perfectamente dispuestas”– impera en el Paraíso y los artistas supieron plasmar exactamente este concepto. El muro este de la capilla muestra varios arcos delicadamente aderezados, bien es verdad que dispuestos no en perfecta simetría, pero en general infunden sensación de orden. Es interesante comprobar que está bastante generalizado el uso de este motivo de arcos ciegos, pónganse como ejemplos la Sinagoga de Córdoba o el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, encontrando

¹⁷ Véase a este respecto PÉREZ HIGUERA, M^a Teresa. “El Jardín del Paraíso: Paralelismos iconológicos en el arte Hispano Musulmán y Cristiano Medieval”. *Archivo Español de Arte*, 1988, 241, p. 41.

¹⁸ Este hallazgo y la pertinente conclusión de P. Higuera acerca del mismo dan la mano a la interpretación que hizo M. Peláez del Rosal de la inscripción fundacional en hebreo de la sinagoga de Córdoba, al señalar que la expresión “naweh teudah” contenida en ella podía significar la sinagoga como pradera de justicia (PELÁEZ DEL ROSAL, Jesús. “The inscriptions in the Cordoba Synagogue: Profile of the Jewish Spirit in Exile, en J. Lawrence and D. Agius with J. Derek Lathan, *Cordoba: An Arab City in Medieval Europe*, University of Manchester, 1996, p. 150-151). Esta traducción ha hecho que las yeserías del santuario judío en Córdoba hayan sido interpretadas como la tierra prometida, la pradera de justicia (JORDANO BARBUDO, M^a Á. *La sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media* (en prensa).

¹⁹ MONFERRER, *op. cit.*, p. 55.

quizás su justificación en el deseo de crear la ilusión óptica de esas puertas del Paraíso. Por otra parte, se refiere el texto a “los tapices extendidos por doquier” que, sin duda, están magníficamente representados por las yeserías que recubren las paredes; menciona asimismo los cimientos y colores, que podrían hallarse personificados en los alicatados de la parte baja de los muros, como si actuaran de cimientos de esta construcción. La desbordante decoración no pretendía otra cosa que causar precisamente el impacto que motiva la visión del Paraíso: tal idea queda subrayada cuando se nos dice que el que entra en el Paraíso “se queda observando”, y ciertamente el apabullante y menudo ornato, la abundancia de detalles llaman al espectador a admirar pausadamente el esplendor que ante sus ojos se despliega.

Como hace ver Rustomji, el paralelismo entre el jardín del paraíso y un jardín terrenal es grande. El Jardín es un paisaje idealizado: es templado, verde, recorrido por ríos, y, por tanto, muy fructífero. Como paisaje es semejante a un jardín maravilloso que esté en la tierra. Sin embargo, hay cuestiones que asombran, como es que los árboles del Jardín puedan florecer y dar fruto al mismo tiempo²⁰. Respecto a las frutas, aparte de estar todas a la mano, fáciles de coger²¹, se encuentran por pares (Corán 55, 52), para enfatizar un orden simétrico y la perfección.

Por eso, como afirma Rustomji, el paraíso no es sólo el lugar que sirve como recompensa, sino que esta recompensa excede el orden natural de la tierra.²² Estos árboles están inspirados en especies terrenales, pero además tienen beneficios añadidos. Por ejemplo, en el Hijaz la vegetación incluye plantas que retienen el agua. El árbol más importante es la palmera datilera cuyo fruto es básico en la dieta diaria. También hay viñas²³, matas o arbustos espinosos o el propio taraje, utilizado como barrera para detener la arena. En los hadices, sin embargo, el valor material de los árboles no es evidente. En lugar de eso, los árboles tienen un mayor valor simbólico.²⁴

²⁰ RUSTOMJI, Nerina. *The garden and the fire. Heaven and hell in islamic culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2008, p. 64

²¹ “Cuando a alguien le apetece un fruto determinado, se inclinan aquellas ramas en las que está el fruto que desea hasta cogerlo con su propia mano, estando para ello tal como desee: tanto si quiere estar de pie, como sentado o recostado. Y si lo desea abre la boca para que el fruto entre en ella. Una vez coge algún fruto, Dios –bendito y exaltado- crea otro mejor y más bueno que el anterior”. De la compilación de textos de ‘Abd al-Malik b. Habib (Monferrer, *op. cit.*, p. 54).

²² RUSTOMJI, *op. cit.*, p. 67.

²³ Ibn Luyun decía: “Y entre los árboles frutales inclúyase la vid parecida a una mujer delicada [...]” (SANTIAGO SIMÓN, *op. cit.*, p. 80).

²⁴ RUSTOMJI, *op. cit.*, p. 67 y 69.

El denso tapiz vegetal que se despliega en la capilla deja ver claramente en numerosos casos la presencia del árbol del paraíso, que se concibe bajo diferentes aspectos, pero siempre respetando el tradicional eje de simetría (imagen 3). A este respecto insertamos nuevamente uno de los textos recogidos por Abd al-Malik, traducido por Monferrer:

Tubà es para quien me ha visto y me ha sido fiel, y lo es también para quien me es fiel sin haberme visto”. En esto que le preguntó un hombre: “Pero, ¿qué es Tubà joh, Enviado de Dios?”’, respondiéndole el Profeta: “Un árbol que hay en el Paraíso llamado Tubà, a cuya sombra marcha el jinete durante cien años sin lograr salir de ella.

Sus guijarros son rubíes rojos, su tierra almizcle blanco, su limo ámbar gris, sus dunas alcanfor amarillo, su tronco un berilo verde, sus ramas brocado de seda fina y seda gruesa recamada en oro, sus flores prados dorados, sus hojas frescas y verdes, su barro mantos de oro, su resina jengibre, sus ramas azafrán, las cortezas arden sin leña. De su raíz fluyen los ríos al-Salsabil, al-Ma’in y al-Rahiq y a su sombra se halla la asamblea y el lugar de reunión de la gente del Paraíso.²⁵

Imagen 3



Detalle de yeserías en el muro este. Capilla Real de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Se aprecia el tallo central que actúa como eje vertical y se yergue para sostener una fantástica copa a base de palmetas y piñas.

²⁵ MONFERRER, *op. cit.*, p. 53-54.

Además de la opulencia de la Tubà, el árbol del paraíso, sus ramas tocan la pata del trono de Dios, mientras sus otras ramas están ya en el más próximo de los cielos.²⁶ Aquí podríamos encontrar la explicación de que las yeserías se extiendan de arriba abajo en los paramentos desarrollando el tema vegetal hasta alcanzar el friso de arquillos que marcan el límite con el nivel celestial representado por la bóveda.

Dicho friso es casi una constante y son muy numerosos los ejemplos que se podrían citar. Puede que de alguna manera con su presencia al interior se persiguiera la idea de mostrar estos espacios como pabellón o quiosco rememorando un friso de arquillos dispuesto externamente como sucede en la Cúpula de la Roca en Jerusalén.

Para finalizar, insistiendo en esta imagen del jardín del Paraíso en la Capilla Real, se encuentran dos parejas de leones afrontados en los arranques de los dos grandes arcos dispuestos en los lados norte y sur. No podemos sustraernos a la asociación de estos animales a la idea de los defensores o custodios del “hom” o árbol de la inmortalidad que crecía en el paraíso en la mitología oriental.

Como indica Pérez Higuera, en numerosas representaciones islámicas figuran flanqueando directamente el “hom”, pero en la Capilla Real consideramos se ha producido una simbiosis con la escatología cristiana y realmente al concebirse todo el espacio como un jardín del paraíso, los leones velan por él ante los dos grandes arcos lobulados. Nuevamente aparecen dos magníficos ejemplares en actitud desafiante flanqueando el arco de pabellón que custodiaba el altar en el muro este²⁷, completando así la representación del poder real.

²⁶ RUSTOMJI, *op. cit.*, p. 117.

²⁷ Sobre la asociación de los leones a las puertas de aparato véase TORRES BALBÁS, Leopoldo. “Figuras de leones en decoraciones arquitectónicas mudéjares”. *Crónica Arqueológica de la España Musulmana*, VI, p. 34, en *Obra Dispersa*. Madrid: Instituto de España, 1982, p. 205.

Imagen 4



León coronado y rampante. Capilla Real. Mezquita-Catedral de Córdoba. Situado en la albanega izquierda del arco de pabellón que cobija el altar, sobre un fondo de flores y hojas de hiedra, el león expresa la imagen de poder y prestigio áulico del soberano.

Bibliografía

- ASÍN PALACIOS, Miguel. *El islam cristianizado. Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1981.
- CABANELAS, Darío. “La antigua policromía del techo de Comares”, *Al-Andalus*, XXXV, 1970 y Cuadernos de la Alhambra, 8, 1972.
- CRESPO, Ana. *Los bellos colores del corazón. Color y sufismo*, vol. 1. Madrid: Mandala ed., 2008.
- JORDANO BARBUDO, M^a Á. *La sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media* (en prensa).
- MANZANO MARTOS, R. *La qubba, aula regia en la España musulmana. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (6/3/1994)*. Edición digital de la edición de Madrid, R.Ac.B.A. San Fernando, 1994. Edición digital de la BibliotecaVirtual Miguel de Cervantes.
- MONFERRER SALAS, Juan Pedro. “Descripciones del Paraíso” en *Textos fundamentales de la tradición religiosa musulmana* (coord.: Abumalham, M.). Universidad de Barcelona, 2005.
- NURBAKHSI, Javad. *Simbolismo Sufi*. Madrid: Ed. Nur, 2009, t. 7.
- Peláez del Rosal, Jesús. “The inscriptions in the Cordoba Synagogue: Profile of the Jewish Spirit in Exile, en J. Lawrence and D. Agius with J. Derek Lathan, *Cordoba: An Arab City in Medieval Europe*, University of Manchester, 1996.
- PÉREZ HIGUERA, M^a Teresa. “El Jardín del Paraíso: Paralelismos iconológicos en el arte Hispano Musulmán y Cristiano Medieval”. *Archivo Español de Arte*, 1988, 241.
- RUSTOMJI, Nerina. *The garden and the fire. Heaven and hell in islamic culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2008.

ZIERER, Adriana (coord.). *Mirabilia 12*
Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média
Cielo, Purgatorio y Infierno: la religiosidad en la Edad Media
Paradise, Purgatory and Hell: the Religiosity in the Middle Ages
Jan-Jun 2011/ISSN 1676-5818

- SANTIAGO SIMÓN, Emilio de. “Algunas reflexiones en torno al jardín islámico”.
Cuadernos Hispanoamericanos, 418, 1985.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. “Figuras de leones en decoraciones arquitectónicas mudéjares”. Crónica Arqueológica de la España Musulmana, VI, en *Obra Dispersa*.
Madrid: Instituto de España, 1982.